

Spiel mit Ambivalenzen

Freies Improvisieren im Spannungsfeld von Subjektivität und Sozialität¹

Kurt Lüscher

«Freie Improvisation» fasziniert und provoziert. Der unmittelbare Anstoss liegt im Attribut «frei»: Es bietet Anlass zu Diskussionen. Dazu möchte ich aus soziologischer Perspektive einen Beitrag leisten. Ich gehe von der Beobachtung aus, dass Musizieren identitätsstiftend ist, also zu Entwicklung und Entfaltung wichtiger Facetten der Persönlichkeit beiträgt. Im Falle der Freien Improvisation besteht ein enger Zusammenhang mit dem Ringen um die Eigentümlichkeit dieser Musik, also ihre Definition, mithin ihre «Identität». Evidenz dafür bietet die laufende Diskussion in der *dissonance*. Meiner Meinung nach ist ein elaboriertes Verständnis von «Ambivalenz» geeignet, die Analyse dieser Phänomene voranzubringen.

IMPROVISIEREN, IDENTITÄT UND AMBIVALENZ

Als Ausgangspunkt wähle ich zwei Prämissen, die ich um der Prägnanz willen in einer vereinfachenden Weise umschreibe. Die erste lautet: Menschen werden in eine schon bestehende soziale Welt hineingeboren, wachsen darin auf und organisieren mit anderen das Zusammenleben. Daraus gewinnen sie wesentliche Impulse für das dem Menschen als eigen zugeschriebene Streben nach Sinnhaftigkeit und Bedeutungen. In den Beziehungen und den Auseinandersetzungen mit ihrer Um- und Mitwelt angesichts der Aufgaben der Lebensführung

entwickeln sich die Menschen als Subjekte in Sozialitäten. Theoretisch erscheint Identitätsfindung somit als ein paradoxes Geschehen; praktisch geht es mit der Erfahrung von Ambivalenzen einher.

Die zweite Prämisse betrifft den sozialen Charakter von Musik und dürfte ebenfalls unmittelbar einleuchten, obwohl auch sie auf komplexe Zusammenhänge verweist. Sie besagt: Musik ist eines der Mittel, mit dem Menschen ihre individuellen, persönlichen Identitäten ausdrücken können – genauer: mehr oder weniger wichtige Facetten davon. Das gilt für beruflich Musizierende, jedoch auch für Dilettanten und für Kinder. Überdies können kollektive Identitätsvorstellungen im Spiel sein, nämlich dann, wenn eine bestimmte Musik als Symbol von Gemeinschaft verstanden wird. Ferner können sich Menschen mit anderen, die eine bestimmte Musik spielen, und/oder mit deren Eigenschaften identifizieren, beispielsweise mit sogenannten Stars. Auch hier können vorder- oder hintergründig Ambivalenzen von Belang sein.

Diese Prämissen verweisen auf zwei theoretische Schlüsselkonzepte: Identität und Ambivalenz sowie deren Verknüpfung. Für das Verständnis von «Identität» stütze ich mich hier auf die im soziologischen Schrifttum weit verbreitete Vorstellung, wonach diese als das Zusammenspiel einer subjektiven (individuellen) sowie einer sozialen (institutionalen) Komponente gesehen wird.² Identität wird somit als dynamisch, fragmen-

tiert und facettenreich sowie als von der Erfahrung und Gestaltung sozialer Beziehungen beeinflusst angenommen. Dabei kann sich der einzelne Mensch selbst wahrnehmen, erleben und beobachten, genauer: Er vermag seine Subjektivität und dementsprechend auch sein Tun und Lassen als ein «Ich» zu bedenken. Eine starke anthropologische Begründung dieser Annahme bietet Plessners Denkfigur der «exzentrischen Positionalität». Sie soll Folgendes ausdrücken: «[Der Mensch] lebt und erlebt nicht nur, sondern er erlebt sein Erleben».³

Hinsichtlich der Umschreibung von Ambivalenz bietet sich zunächst das umgangssprachliche Verständnis an. Hier geht es um ein Erleben und Denken in Gegensätzen. Es geht aber auch um das dynamische Hin und Her zwischen Gegensätzen. Will man das Konzept indessen analytisch nutzen, dann bietet es sich an – so mein Vorschlag –, unter dem Begriff der Ambivalenz spezifische Erfahrungen zu fassen, nämlich solche eines Oszillierens zwischen Gegensätzen, die für den einzelnen Menschen in besonderer Weise von Belang sind. So betrachtet sind Ambivalenzen bei der Suche nach dem Sinn und der Bedeutung des «Tun und Lassen» sowie sozialer Beziehungen von Interesse. Auf diese Weise ergibt sich ein Brückenschlag zur Konstitution von Identität.

Wichtig ist hier die Annahme eines Zusammenhangs zwischen Ambivalenzerfahrungen und der sich immer wieder stellenden Aufgabe der Entwicklung und Entfaltung der Persönlichkeit. Ferner möchte ich hervorheben: Während in der Umgangssprache der Begriff der Ambivalenz überwiegend negativ geprägt ist, also damit Belastungen gemeint sind, ist das analytische Verständnis des Begriffs offen. Es schließt die Möglichkeit ein, dass die Erfahrung von Ambivalenzen und der Umgang damit auch befreiend sein können, weil darunter auch Erfahrungen des Suchens und Bedenkens von Alternativen fallen, also das Erkunden des «Sowohl-als-auch». Ambivalenzerfahrungen können sogar gesucht werden. Das ist gerade in Hinblick auf Freies Improvisieren von Belang.

THESEN

Aufgrund dieser Überlegungen stelle ich folgende Hypothese zur Diskussion: Freies Improvisieren ist ein «Tun und Lassen», mit dem Musizierende versuchen, auf eine spezifische Weise wichtige Facetten ihres Selbst auszudrücken. Die Spezifik liegt im Zusammentreffen von drei Dispositionen zur Erfahrung von Ambivalenzen. Die erste ergibt sich aus der Auseinandersetzung mit den erworbenen Fähigkeiten des Musizierens, mit dem eigenen «musikalischen Gedächtnis» und der persönlichen musikalischen «Haltung». Diese wird beim Improvisieren – wesentlich ausgeprägter als bei anderen Formen des Musizierens – thematisiert, also gewissermassen «in Frage gestellt». Die zweite Disposition liegt darin, dass beim Improvisieren die Bedingungen des aktuellen Musizierens selbst gesetzt und zugleich problematisiert werden. Es wird also versucht, sie zu hinterfragen, zu überwinden. Hinzu kommt häufig als dritte Disposition die Auseinandersetzung mit

dem Verständnis des Freien Improvisierens als musikalische Spielform. Die Kumulation dieser Dispositionen charakterisiert die Freie Improvisation als ein Experiment im Sinne eines explorativen Spiels mit mehrfachen, einander verstärkenden Ambivalenzen. Plakativ formuliert: Freies Improvisieren ist ein Spiel mit Ambivalenzen.

ALLGEMEINE CHARAKTERISIERUNGEN FREIEN IMPROVISIERENS

Vorab: Schon der Charakter des Schrifttums über Freie Improvisation veranschaulicht diese Sichtweise; es ist überwiegend essayistisch, fragmentarisch, bisweilen auch «poetisch». Dabei gibt es eine grosse Mannigfaltigkeit in der Form der «Texte», die bildnerisch⁴, kalligraphisch-poetisch⁵, aphoristisch⁶ und in vielen Fällen autobiographisch sind, aber selbstverständlich auch als (musik-)wissenschaftliche Dokumentationen und Analysen mit teilweise kontroversen Thesen⁷ erscheinen – alles Indizien für den postulierten engen Zusammenhang zwischen Improvisation und Identitätsdarstellung. Viele Beschreibungen stammen von Improvisierenden selbst, die damit sowohl sich ihres eigenen Musizierens vergewissern wollen als auch ihrer Zugehörigkeit zu einer losen, imaginären «Gemeinschaft» von Musizierenden.

Im Abschnitt über Musik eines breit angelegten Essays zum Thema «Improvisation» stellt Hans Ulrich Reck in einer geradezu pathetischen Emphase fest:

«Im freien Spiel den strukturierten Geist der Musik verwirklichen, das ist die höchste Leistung eines geschulten, sich frei setzenden Selbst und zugleich die am weitesten gehende Mediatisierung des schöpferischen Subjekts, das in der Überwindung aller Grenzen der Freiheit nicht mehr bedarf, weil hier, im Jenseits der technischen Schwierigkeiten, die vordem verborgene Logik des Materials und der geheimen Stoffe sich am reinsten verkörpert.»⁸

Freies Improvisieren als die «höchste Leistung eines geschulten, sich frei setzenden Selbst»! Hier ist die Nähe zur vorge schlagenen heuristischen Hypothese zum Greifen nahe – doch zugleich gibt es auch Unterschiede. Reck beschreibt und beschwört – oder genauer: zeichnet ein Idealbild. Improvisieren als der Königsweg zum idealen Ich, jedenfalls zur Erfahrung, die als ein «Mit-sich-selbst-eins-Sein» geschildert und im gleichen Atemzug als erstrebenswert gekennzeichnet wird (vergleichbar mit dem Meditieren). Nimmt man nun den Satz wörtlich, dann beinhaltet er indessen auch eine Anmassung: *Eine* Form des Erlebens – hier jene des Improvisierens – ist die höchste. Doch was machen all jene Menschen, die diese für sich noch nicht entdeckt haben? Vermutlich ist das nicht so gemeint. Dennoch: Wer stellt fest, ob das Ideal erreicht wird? Niemand anderes als das Subjekt selbst! So gesehen hat der Gedanke durchaus seinen Reiz. Er unterstreicht den experimentellen Charakter des Improvisierens – und zwar indem er die eine Seite der ihm innewohnenden Ambivalenz forciert: die

reine Subjektivität. Doch die andere Seite – die institutionelle – ist eben auch von dieser Welt! Das Ambivalenzpotenzial bleibt.

Wie sind jene Bemühungen des Improvisierens zu verstehen, in denen das Ideal nicht erreicht wird? Sind sie minderwertig oder überhaupt nicht in Betracht zu ziehen? Wer ist befugt zu beurteilen, ob das Ideal erreicht wird? Das ist insbesondere zu bedenken, wenn zugleich – was Reck ebenfalls macht – von der höchsten Leistung eines *geschulten* Subjekts die Rede ist. Dass auch Kinder und Dilettanten frei improvisieren, kann so nicht erfasst werden. Offen bleibt ferner, wie das Erlernen Freien Improvisierens gesehen werden soll.⁹ Und offen bleibt schliesslich, ob, wie und von wem die Qualität einer Improvisation beurteilt werden kann.

FREIES IMPROVISIEREN ALS IDEAL

Nach diesen theoretischen Höhenflügen wende ich mich nun stärker der Praxis zu, vorab dem Beitrag von Thomas Meyer.¹⁰ Das Bild wird dadurch realistischer und farbiger, beginnt er doch mit der Schilderung einer Veranstaltung, bei der genau am 22. Juni 2010 auf «hohem, beängstigend hohem Niveau»¹¹ ein Sextett renommierter Musiker frei improvisierte, und hält fest:

«Diese frei improvisierte Musik, die irgendwann in den siebziger Jahren aus dem Free Jazz und den wie auch immer improvisatorischen, intuitiven, aleatorischen Tendenzen der Neuen Musik entstand, wirkte an diesem 22. Juni fast etabliert. Das war sie früher mitnichten [...]. Frei sollte es sein, frei improvisiert ohne Absprache. Man kam zusammen, wechselte kein Wort über Musik, spielte zusammen, wechselte auch darüber kein Wort und ging wieder auseinander. Krud gesagt, aber das ist das eine Extrem. So dürfte es auch an diesem 22. Juni geschehen sein: wortlos. Das ist die hohe Kunst.»¹²

Diese Einleitung enthält mehr oder weniger offensichtlich(e) Widersprüche. Da findet sich die Schilderung eines aktuellen Ereignisses im Bereich der frei improvisierten Musik und gleichzeitig wird gefragt, ob diese am Ende sei. Zugleich findet sich eine ambitionierte Wertung: «hohe Kunst». Sie verbindet sich mit einer Feststellung, die, wenn man die realen Umstände bedenkt, doch wenig realistisch ist: Alles geschieht «wortlos» (siehe als ein Gegenbeispiel die Filmdokumentation *Hardcore chambermusic* von Peter Liechti).¹³

In den in der *dissonance* ausführlich wiedergegebenen Reaktionen auf den Artikel von Meyer finden sich viele Passagen, in denen jene Elemente verdeutlicht werden, die ich für die theoretische Grundlegung des Verständnisses von Freier Improvisation angesprochen habe.

Der Tenor hier: Freie Improvisation lebt, weil sie (musikalisches) Leben schlechthin verkörpert. Dieser Topos findet sich beredt wieder im Diskussionsbeitrag von Demierre:

«La musique improvisée n'est pas un style, encore moins un technique. Elle est précisément non idiomatique et non référentielle. [...] Elle meurt à chaque concert, à chaque nouveau concert, elle renaît.»¹⁴

Hier nun kann man das für das Selbst konstitutive Spannungsfeld zwischen Subjekt und Sozialität erkennen, das aber in der Freien Improvisation in besonderer Intensität gelebt werden soll. Sie zeichnet sich – durchaus in Verdeutlichung der grundlegenden Thesen – als ein Versuchsfeld der «Verwirklichung» des Selbst und der Konstitution von Sozialität ab.

Es geht «um eine Lust, die Improvisation als verantwortungsvolle Künstler zu *leben*; eine Haltung eben» – so Lucas Niggli.¹⁵ Dieser Begriff der musikalischen *Haltung* findet sich in der Literatur häufig und fällt auch oft in Gesprächen mit Musizierenden. Er kann verstanden werden als eine umgangssprachliche Umschreibung einer Facette der persönlichen Identität, eines Elements des musikalischen Tuns und (nicht zu vergessen!) Lassens. Niggli selbst sieht sich in diesem Zusammenhang als «Kind des <anything goes>».¹⁶

FREIES IMPROVISIEREN IM GESELLSCHAFTLICHEN UMFELD

In Hinblick auf die allgemeine Charakterisierung Freier Improvisation ist kurz auf die vielfach behauptete Nähe zum politischen Protest einzugehen. Sie ist unter den Gesichtspunkten ambivalenter Identitätsfindung von Interesse, weil dadurch auch deren soziokulturelle Einbettung angesprochen wird. Selbstverständlich böte es sich an, hier historisch weit auszuholen und auch auf die Wurzeln der Freien Improvisation einzugehen (die unbestritten die «Neue Musik» und der Free Jazz sind), sowie auf die bis in das frühe 20. Jahrhundert zurückreichende Problematisierung des (bürgerlichen) Begriffs der Kunst durch die Vermengung mit dem Alltag. In alldem kann man zumindest als kleinsten gemeinsamen Nenner die Thematisierung und Problematisierung von Subjektivität, Individualität und Sozialität ausmachen. Doch zugleich wird man gewahr, dass hier subtile Analysen unerlässlich sind. Die Warnung der Wiener Musikwissenschaftlerin Nina Polaschegg vor zu schnellen zeitdiagnostischen Folgerungen ist durchaus berechtigt.¹⁷

Ich beschränke mich darum auf die Debatte in der *dissonance*. Dort verweist Simona Ryser auf drei Paradigmen, die ihrer Ansicht nach die gegenwärtige soziokulturelle Dynamik bestimmen: Digitalisierung (die sie bemerkenswerterweise als konsequent demokratische Revolution versteht!), Globalisierung und Ökonomisierung sowie globale Medialisierung. Diese werden, so Rysers Überzeugung, künstlerisch in einer «jungen, heterogenen Szene» reflektiert und in (immer auch «generationenübergreifenden») Projekten «zwischen Improvisation, Performance und Experiment, zwischen Konzept und Inszenierung, zwischen Komposition, Installation und Intervention, Dokumentation und Fiktion realisiert.» Daraus folgt: «Die (neue) Freie Improvisation lebt!, kann das nur heissen.»¹⁸ Der gleiche Grundton findet sich in einem weiteren Beitrag

zur Diskussion, dem ein besonderer Stellenwert zukommt, bei- nahe jener eines Manifestes, denn der von Christian Müller ver- fasste Text¹⁹ ist von über hundert Musikschaaffenden mit un- terzeichnet worden.²⁰ Die kollektive Zustimmung zu diesem Text weist überdies – bei aller Individualität – auch auf die Suche nach einer kollektiven Identität musikalischer Improvisation hin, über die Anerkennung und – finanzielle – Unterstützung gesucht wird.

MUSIKALISCHE MATERIALIEN

Musizieren ist Praxis.²¹ Meine Sichtweise der Improvisation als «Spiel mit Ambivalenzen» lässt sich auch so verstehen, dass darin, also im Tun *und* Lassen, zum einen die Ambivalenzpoten- ziale der Freien Improvisation zum Ausdruck kommen, zum anderen diesen Materialien eigen ist, Ambivalenzerfahrungen zu generieren. Mit dieser etwas kryptischen Umschreibung will ich auf zwei verschiedene Sichtweisen des Freien Improvisie- rens hinweisen: Es ist ein Handeln «als» und ein Handeln «um zu», ein solches, das auf Ziele und Zwecke ausgerichtet ist, und ein solches, das repräsentiert. Es ist ein Handeln, das von Qualitäten des Sozialen beeinflusst wird, und eines, das dazu dient, solche Qualitäten zu schaffen, ein Handeln schliesslich, das sich aus dem bisherigen Fluss ergibt, und eines, das diesen entweder bestätigt, ändert oder bremst.

In der Literatur finden sich verschiedene Versuche, eine Übersicht musikalischer Materialien zu erstellen. Im Kontext des Improvisierens der 1970er macht dies unter anderem Sabine Feisst.²² Für die neueren Entwicklungen präsentiert Nina Polaschegg eine Darstellung,²³ und Fred Frith bietet im Rahmen der Behandlung der Thematik in der *dissonance* eine anschauliche Darstellung, wie er mit seinen Schülern den Umgang mit dem Material erarbeitet.²⁴

Das Instrument

Musiziert wird mit Instrumenten und der Stimme und – in neuerer Zeit – mit den Mitteln der Elektronik. Bei Derek Bailey, der als Autor sowohl auf eigene Praxis als auch auf theoretische Reflexion rekurriert, letzteres als eigentlicher Pionier, finden sich folgende Stellen, die implizit die Ambivalenzpotenziale ausdrücken.

«There seem to be two main attitudes to the instrument among improvisers. One is that the instrument is man's best friend, both a tool and a helper; a collaborator. The other attitude is that the instrument is unnecessary, at worst a liability, intruding between the player and his music. [...] At one time or another, most players investigate both the pro- and the anti-instrument approaches, some oscil- late continuously between them and some contrive to hold both views at once.»²⁵

In meiner soziologischen Sichtweise möchte ich hervorheben:

- Das Instrument ist materialiter und kulturell vorgegeben. Es gibt Regeln, wie es gespielt werden kann und soll, ebenso

Kriterien. Sie repräsentieren gewissermassen den institu- tionellen Pol. Ihm steht der subjektive gegenüber: der indivi- duelle Umgang mit dem Instrument. Das Instrument kann konventionell oder unkonventionell gespielt werden.

- Die Rede von der «Beherrschung» des Instruments ist mehrdeutig. Im Fall von Virtuosität kann die Beherrschung so umfassend sein, dass ein subjektiver Ausdruck erzielt wird. Die institutionellen Vorgaben überschreiten die Schwelle zum Subjektiven. Doch zugleich wird das Virtuose auch radikal hinterfragt. – Ebenso ist es möglich, die Regeln krass zu verletzen, sie zu verwerfen, also innovativ mit dem Instrument umzugehen (wobei Virtuosität dafür eine gute Voraussetzung ist). Doch das Instrument selbst kann auch bei einer geringeren Kompetenz erkundend genutzt werden. Diese Mehrdeutigkeiten, die noch nuancenreicher beschrieben werden können, sind nun nicht nur Anlass für Ambivalenz- erfahrungen der Spielenden, sondern auch der Zuhörenden. Gewollt und ungewollt, einladend und verletzend sind Zwie- spältigkeiten, die – je nach Umständen und Beteiligten – die Wahrnehmung der Musizierenden positiv oder negativ beein- flussen, entsprechend deren Einschätzung als Künstler und als Mensch. Sie können die Zuhörenden (und bisweilen die Spielenden) verunsichern. Sie verweisen auf die Möglichkeit des «radikal Anderen». Sie bringen Kontingenz im Sinne des Unerwarteten und Zufälligen ins Spiel. Dies wiederum verweist auf das Element der Zeit.

Zeit

Bekanntlich gilt Musik als «Zeitkunst» par excellence. Impro- visieren spitzt dies in seiner Einmaligkeit noch zu. Mit grosser Emphase hebt Peter Niklas Wilson hervor, was sich schon im Titel seines Buches *Hear and Now* ankündigt: «Improvisation ist die Feier des Jetzt. [...] Die Gewissheit des Unwiederbringli- chen verbindet Musiker und Publikum zu einer Gemeinde, die das Ritual Improvisation zelebriert.»²⁶

Der experimentelle Charakter des (freien) Improvisierens zeigt sich im Bemühen, die «Erfahrung von Gegenwart» zu kre- ieren, also Gegenwart *erfahrbar* zu machen. Eine Form besteht darin, den «Flow» herzustellen. Doch dies geschieht stets im Wissen, dass diese Gegenwart ein Ende haben muss und zur Vergangenheit wird. – Zu den paradoxen Möglichkeiten gehört, die Einmaligkeit der Improvisation durch die elektronische Aufzeichnung zu unterlaufen. Nicht unerwartet wird dies von Einzelnen abgelehnt. Jedenfalls gibt es darüber Diskussionen. Einen neuen Akzent setzt ferner der Einzug elektronischer Mittel in die Freie Improvisation.

Versteht man Zeit (unter anderem mit Norbert Elias²⁷) als Verknüpfung von Dauer und Sequenz, also die Strukturierung von Dauer durch Ereignisse, die in eine Abfolge eingeordnet werden, dann kann man in vielen Formen des Improvisierens ein Experimentieren mit der Möglichkeit sehen, sich ganz auf eine Seite zu schlagen: jene der Dauer. Ein subtiles Mittel, dies zu tun, das wiederum als eine Erscheinungsweise von Ambivalenz gedeutet werden kann, stellt das «Zögern» dar, das seinerseits wiederum dem «Zaudern» verwandt ist. Jürgen Arndt weist beispielsweise darauf hin, wie Monk gerade dieses

Stilmittel bewusst eingesetzt hat, um – wie ich es interpretieren möchte – ein Oszillieren gegensätzlicher Möglichkeiten auszudrücken: dem Fortfahren im bisherigen oder eben in einem anderen Duktus.²⁸

Ein weiteres Element des musikalischen Materials, dessen Verwendung es ermöglicht, Ambivalenzen auszudrücken und zu provozieren, stellt die Wiederholung einer Klangfigur dar. Damit wird Kontinuität signalisiert, also eine wichtige Seite von Identität ausgedrückt. Doch zugleich verweist die Wiederholung, da man weiss (und fühlt), dass sie nicht unbegrenzt fortgeführt werden kann, auf Veränderung. Auf diese Weise kann «schwebende Spannung» erzielt werden. Mehr noch: Wiederholung ist in der Regel zugleich Reduktion des klanglichen Materials, fördert Konzentration und ermöglicht so das Spiel mit subtilen Differenzen. Dies wiederum weckt die Aufmerksamkeit für das Identische. Ein weiterer Aspekt ist der Umgang mit Wiederholung im «Dialog» zwischen den Musizierenden. Sie ist ein wichtiges Mittel, um Gemeinsamkeit oder Verschiedenheit zu signalisieren und unterstreicht auch hier den Zusammenhang von Ambivalenz und Identität. Dabei geht es sowohl um jene des Kollektivs als auch der einzelnen Musizierenden.

Freies Improvisieren ist – vom Anspruch her – in seiner Dauer grundsätzlich offen, doch faktisch muss es einen Anfang und ein Ende haben. Es ist bemerkenswert, dass diese auf ein inneres, subjektives Zeitempfinden angelegte Dauer – paradoxerweise – oft durch Vereinbarungen in der objektiven Uhrzeit, also in Minuten und Sekunden umschrieben wird. Das kann auch für Sequenzen innerhalb einer Improvisation zutreffen.²⁹ Allgemeiner noch: In mehreren Quellen wird darauf hingewiesen, dass einzelne Gruppen für ihr Freies Improvisieren sehr wohl Regeln formulieren, insbesondere auch hinsichtlich der Spielweisen, die ausgeschlossen sein sollen. Und zu eben diesen selbstgesetzten Vorgaben entwickeln die Musizierenden ein ambivalentes Verhältnis. Auch gibt es Berichte, wonach Musizierende bei aller Hingabe ins persönliche Erleben ein erstaunliches «Gespür» für uhrzeitliche Vorgaben entwickeln, also zwischen «subjektiver» und «objektiver» Zeit oszillieren.

OFFENE UND WEITERFÜHRENDE FRAGEN

Es gibt durchaus Urteile darüber, ob eine Freie Improvisation gut oder schlecht, gelungen oder misslungen ist, obwohl gleichzeitig gilt, dass beim Freien Improvisieren keine Fehler gemacht werden können – im Unterschied zu den meisten Formen des Jazz. Doch dieses Urteil ist lediglich geprägt von der subjektiven Einschätzung des Musizierenden selbst. Hier zeigt sich der hohe Grad der Selbstreflexion, der durch das Freie Improvisieren ermöglicht wird. – Doch was macht unter diesen Umständen die Attraktivität Freien Improvisierens für die Zuhörenden aus, auf die es durchaus auch angewiesen ist? Spekulierend kann man argumentieren, dass offenbar die besondere Sensibilität für Ambivalenzerfahrungen eine wichtige Voraussetzung ist, damit alle Beteiligten Freude und Lust an dieser Art des Musizierens haben. Das nun wäre allerdings

durch gezielte empirische Untersuchungen differenziert zu überprüfen – ein Forschungsthema, das noch kaum bearbeitet worden ist.

Können auch Dilettanten improvisieren? Wenn in der umschriebenen Weise Improvisieren und Selbst-Erfahrung miteinander verknüpft sind, gibt es prinzipiell keinen Grund, dies zu bezweifeln. Zusätzliche Voraussetzung ist, dass ihr Musizieren eine Facette ihrer persönlichen Identität ist. Fortschritte und Veränderungen in ihrem Verständnis von Musik, beispielsweise von Befangenheit zur Unbefangenheit im Umgang mit dem Instrument, können über das Musizieren als befreiend erlebt werden. Das kann in allen Lebensphasen der Fall sein, insbesondere auch in der Kindheit und im Alter.

Die allgemeine Charakterisierung als «frei» drückt eine Ambition aus: das Streben nach einem Ideal. Ein solches Streben kennzeichnet möglicherweise künstlerisches Tun schlechthin (oder – um eine All-Aussage zu vermeiden – zumindest viele seiner Formen). Im gleichzeitigen, durch vielfältige individuelle und kollektive Erfahrungen gestützten Wissen um die Möglichkeiten des Scheiterns ist darin ein dynamisches Spannungsfeld angelegt. Dies ist eine Einsicht, die letztlich an den philosophischen Versuch der Begründung von Ästhetik als einer «Metaphysik des Schwebens» angeschlossen ist, wie er von Walter Schulz vorgelegt worden ist.³⁰ Das ist eine offene Charakterisierung von Kunst, die das Spiel mit radikalen Alternativen, mithin das Experimentieren einschließt.

Das Streben gilt dem Erfahren und Erleben von Gegenwart, einer dichten, im Ensemblespiel gemeinsam empfundenen und gestalteten Gegenwart. Ich schlage vor, dafür die Bezeichnung «erfahrene Gegenwärtigkeit» zu erwägen. Sie lässt sich nicht fassen, denn jedes Festhalten in Sprache und Schrift macht sie zur Vergangenheit. Wohl aber bedingt sie die Vorstellung des Individuums als Subjekt, also der Möglichkeit von Subjektivität. So gesehen ist es einleuchtend und logisch, wenn die Möglichkeiten der Erfahrung seiner Selbst, die Genese, Konstitution und Darstellung persönlicher Identität im Zentrum des Verständnisses derjenigen stehen, die frei musikalisch improvisieren und selbstverständlich ebenso derjenigen, die versuchen, es zu «verstehen».

Doch im gleichen Atemzug ist hinzuzufügen: Dieses Bemühen um einen aktuellen, gegenwärtigen Ausdruck seiner selbst im Musizieren kann bedacht, überdacht, veranstaltet und erörtert werden. Denn – so jedenfalls unter den hier eingeführten theoretischen Prämissen und empirischen Referenzen – die eigene Identität kann vom Subjekt reflektiert werden. Dies aber erfordert denotwendig die Annahme, sich auch als veränderbar und different zu erfahren. Diese «Exzentrik» ist der Nährboden für Ambivalenzen, mithin auch des musikalischen Improvisierens.³¹

Es macht also Sinn zu behaupten, die Freie Improvisation zeige experimentell und exemplarisch, dass Menschen fähig seien, die Erfahrung von Ambivalenzen zu machen. Diese Fähigkeit lässt sich anthropologisch unter dem Vorschlag fassen, Menschen – auch – als *homines ambivalentes* zu charakterisieren. Um gleichzeitig den Fallstricken zu

entgehen, die Menschenbildern drohen, nämlich All-Aussagen zu sein und dementsprechend normativ und idealisierend (oder radikal kritisierend) zu wirken, ist es zumindest notwendig zu postulieren, dass diese Charakterisierung die Möglichkeit von Ambivalenz gegenüber Ambivalenzen einschliesst.³²

Im Hinblick auf die Praxis menschlichen Handelns liegt es nahe, diese Einsicht zu ergänzen: Menschen haben die Möglichkeit, in Verbindung mit dem Erleben ihrer selbst die Erfahrung von Ambivalenzen anzustreben, ästhetisch zu gestalten und zu würdigen. Allerdings ist die produktive und die rezeptive Sensibilität für Ambivalenzen nicht bei allen Menschen vorhanden und (gleich) ausgebildet.³³ Werden indessen diese Fähigkeiten – aus welchen Gründen auch immer – als erstrebenswert angesehen, dann bietet die Freie Improvisation hervorragende Gelegenheiten, sie zu fördern und zu entfalten.

Bleibt als Schluss nur ein Postskript für diejenigen, die aus eigenem Erleben die Faszination und die Poesie des Freien Improvisierens geltend machen. Hier stösst die soziologische Analyse an Grenzen und schafft sich eigene Ambivalenzen. Doch dies ist ein anderes Kapitel.

- 1 Ausgangspunkt dieses Texts ist ein Beitrag zu einem von Udo Göttlich und Ronald Kurt herausgegebenen Sammelband namens *Kreativität und Improvisation: Soziologische Positionen* (Wiesbaden: VS-Verlag 2012). Darin beziehe ich mich ausführlich auf die laufende Diskussion in der *dissonance*. Darüber informiert, schlug Michael Kunkel vor, eine gekürzte und adaptierte Fassung zu erstellen. Da die beiden Publikationen unterschiedliche Leserschaften ansprechen, scheint allen Beteiligten die gleichzeitige Veröffentlichung vertretbar und in Hinblick auf den interdisziplinären Brückenschlag sogar wünschenswert. Ich danke Ernesto Molinari (Professor für Klarinette, Hochschule der Künste Bern) für seine kollegiale und freundschaftliche praktische und theoretische Einführung in die Welt der Freien Improvisation, ebenso Donna Molinari (Klangforum Wien) für inspirierende, begleitende Gespräche. Ferner danke ich Roman Brotbeck (Bern) und Doris Lanz (Fribourg) für anregende Kommentare aus musikwissenschaftlicher Sicht. Mit Silvana Figueroa-Dreher habe ich mich unter soziologischen Gesichtspunkten mehrfach über die Thematik ausgetauscht. Bei der Erstellung dieses Textes unterstützten mich Caroline Johnen und Stefanie Trautwein als studentische Mitarbeiterinnen. Ihre Arbeiten wurden durch einen Beitrag des Exzellenzclusters 16 «Kulturelle Grundlagen der Integration» an der Universität Konstanz gefördert. Downloads zur Ambivalenzanalyse unter www.kurtluescher.de.
- 2 Siehe hierzu insbesondere George H. Mead, *Genesis der Identität und die soziale Kontrolle*, in: ders., *Gesammelte Aufsätze*, hrsg. von Hans Joas, Band 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980, S. 299–329; Lothar Krappmann, *Soziologische Dimensionen der Identität. Strukturelle Bedingungen für die Teilnahme an Interaktionsprozessen*, Stuttgart: Klett 1970.
- 3 Helmut Plessner, *Mit anderen Augen. Aspekte einer philosophischen Anthropologie*, Stuttgart: Reclam 1986, S. 10.
- 4 Lukas Rohner, *Die Stille ist ein Garten, in dem die wundervollsten Klänge gedeihen*, in: Dieter A. Nanz (Hrsg.), *Aspekte der Freien Improvisation in der Musik*, Hofheim: Wolke 2011, S. 95–106.
- 5 Malcom Goldstein, *Improvisation als Prozess der Entdeckung*, ebd., S. 49–52; Markus Waldvogel, *Improvisation zur Freien Improvisation*, ebd., S. 178–185.
- 6 Sylwia Zytynska, *Hier und jetzt. Die Suche nach dem selbstbestimmten Moment*, in: ebd., S. 35.
- 7 Ich verzichte hier auf eine ausführliche Nennung von Literatur, sondern verweise auf die Bibliographie im Anhangsteil der *dissonance* 113, März 2011, S. 109.

- 8 Hans Ulrich Reck, *Technik und Improvisation. Betrachtungen zur Logik des Paradoxen*, in: ders., *Spiel Form Künste. Zu einer Kunstgeschichte des Improvisierens*, Hamburg: Philo Fine Arts 2010, S. 329–358, hier S. 329f.
- 9 Siehe hierzu auch Thomas Meyer, *Ist die freie Improvisation am Ende? Zur Vergangenheit und Gegenwart einer flüchtigen Kunstform in der Schweiz*, in: *dissonance* 111, September 2010, S. 4–9, sowie den Bericht über ein anlaufendes Luzerner Forschungsprojekt von Christoph Baumann et al., *Unterricht als Forschungslabor? Freie Improvisation: Möglichkeiten und Grenzen der Vermittlung*, in: *dissonance* 115, September 2011, S. 44–50.
- 10 Thomas Meyer, *Ist die freie Improvisation am Ende?* (vgl. Anm. 9).
- 11 Ebd., S. 5.
- 12 Ebd.
- 13 Peter Liechti, *Hardcore chambermusic (Koch/Schütz/Studer)*, Zürich: Intakt Records 2006.
- 14 Jacques Demierre, *Pro Helvetia: refuge de l'incompétence ou service public?*, in: *dissonance* 112, Dezember 2010, S. 66–68, hier S. 67.
- 15 Lucas Niggli, *Die Freie Improvisation lebt mehr denn je!*, in: ebd., S. 65–66, hier S. 66.
- 16 Ebd.
- 17 Nina Polaschegg, *(Frei) improvisierte Musik in der Musikwissenschaft? Aufgaben und Möglichkeiten einer aufgeklärten Geisteswissenschaft*, in: *dissonance* 113, März 2011, S. 22–32, hier S. 22.
- 18 Simona Ryser, *Die Freie Improvisation lebt!*, in: *dissonance* 112, Dezember 2010, S. 68.
- 19 Christian Müller, *Zur Gegenwart und Vergangenheit einer flüchtigen Kunstform in der Schweiz*, ebd., S. 72–74.
- 20 Ebd., S. 103f.
- 21 Der Begriff des «musikalischen Materials» wäre selbstverständlich vertieft zu erörtern. Doch nur schon, dass eben Musizieren den Umgang mit vorhandenem «Material» erfordert, unterstreicht die in der Bezeichnung «Freie Improvisation» angelegte Paradoxie. Siehe hierzu auch den Abschnitt über den Begriff des Materials im Aufsatz von Baumann et al., *Unterricht als Forschungslabor?* (vgl. Anm. 9), S. 47f., der bezeichnenderweise die Form einer Diskussion unter den Autoren hat.
- 22 Sabine Feisst, *Der Begriff «Improvisation» in der neuen Musik*, Sinzig: Studio 1997.
- 23 Nina Polaschegg, *Reflexive Improvisation? Fortsetzung, Reflexion, Korrektur der «Moderne» in der jüngsten «frei» improvisierten Musik*, in: Jörn P. Hiekel (Hrsg.), *Orientierungen. Wege im Pluralismus der Gegenwartsmusik*, Mainz: Schott 2007, S. 219–242, insbesondere 240f.
- 24 Fred Frith, *Teaching Improvisation. Not Teaching Improvisation*, in: *dissonance* 111, September 2010, S. 10–17.
- 25 Derek Bailey, *Improvisation: Its Nature and Practice in Music*, London: The British Library Sound Archive 1992, hier S. 98f. und 102.
- 26 Peter Niklas Wilson, *Hear and Now*, Hofheim: Wolke 1999, hier S. 21.
- 27 Norbert Elias, *Über die Zeit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985.
- 28 Jürgen Arndt, *Evan Parker und Alfred North Whitehead, Freie Improvisation in philosophischem Licht*, in: «Was du nicht hören kannst, Musik». *Zum Verhältnis von Musik und Philosophie im 20. Jahrhundert*, hrsg. von Werner Keil und Jürgen Arndt unter Mitarbeit von Christian Zürner, Hildesheim u.a.: Georg Olms Verlag 1999, S. 239–257.
- 29 Hier stütze ich mich insbesondere auch auf Erläuterungen der eigenen Praxis von Donna und Ernesto Molinari.
- 30 Walter Schulz, *Metaphysik des Schwebens. Untersuchungen zur Geschichte der Ästhetik*, Pfullingen: Neske 1985.
- 31 Das trifft zunächst für das «Freie Improvisieren» in dem hier verstandenen Sinne zu. Zu bedenken ist indessen zudem, inwieweit dieser Aspekt auch im «traditionellen» Improvisieren von Belang ist.
- 32 Kurt Lüscher, «Homo ambivalens»: *Herausforderung für Psychotherapie und Gesellschaft*, in: *Psychotherapeut* 54/2, 2010, S. 136–146.
- 33 Siehe hierzu auch die Bemerkung von Franck Ferraty im Epilog seiner musikwissenschaftlichen Studie über *La musique pour piano de Francis Poulenc ou le temps de l'ambivalence*, Paris: L'Harmattan 2009, S. 267: «À chaque ego correspond son dosage spécifique d'ambivalence». Damit soll gleichzeitig darauf hingewiesen sein, dass sich die Tragweite des Konzepts der Ambivalenz für musikwissenschaftliche Analysen keineswegs nur auf die Freie Improvisation beschränkt.